

## رأية ابن درّاج القسطلّي (ت ٤٢١هـ) دراسة سيميائية

أ.م.د. صادق جعفر عبد الحسين

جامعة ذي قار / كلية الآداب

## الملخص:

رأية ابن درّاج من أدب المعارضة ، نظمها الشاعر في غرض المديح للمصور بن ابي عامر ، أحد ملوك الطوائف ومطلعها:

دَعِيَ عَزَمَاتِ الْمُسْتَضَامِ تَسِيرُ      فَنُتْجِدُ فِي غُرْضِ الْفَلَا وَتُغَوِّرُ<sup>(١)</sup>

وهي معارضة لقصيدتين سابقتين إحداهما لأبي نواس والأخرى لصاعد البغدادي أما المنهج السيميائي فيعود باصوله الى منحى أوربي في دراسة العلامات والإشارات النصية ، يقول دي سوسير معرّفاً إياه : (علمٌ يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الإجتماعية)<sup>(٢)</sup> ، وهو منهج عام اخضع الدراسات الإجتماعية لآلياته ، أما في الأدب ، فهو منهج نقدي تصدى لدراسة العلاقات بين الدال والمدلول وقراءة الخطاب قراءة سيميائية<sup>(٣)</sup> ، بما يحمله الدال من اشكال أولها اللفظ ، وليس آخرها اللون والإسم والعنوان وصولاً الى دوال الزمان والمكان وغيرها، الامر الذي اثار اهتمامنا في رأية ابن دراج ، كونه حقل خصب يعج بالرموز والعلامات والاشارات الدالة التي شقّرها الشاعر لغايات جمالية في الاعم الاغلب ، او لغايات من التعظيم المتعمّد والمسكوت عنه احياناً يدفع اليها الوازع الاجتماعي كل ذلك بما يحمله المدلول من إحياءات بعيدة تغوص في اعماق النص وتكشف علاقاته بالواقع والنص بعد هذا من نوع النصوص المرنة القابلة على التكيف مع المنهجية الحديثة ، والاستجابة لمرامي المنهج النقدي واهدافه الخاصة مع ما يحمله من لغة مكنتزة ، ومعانٍ مكثفة ، ودلالات واسعة في الوقت ذاته ، وعملنا هذا هو محاولة في هذا الإطار ، نرجو أن تكون لبنة في بناء الأدب الرفيع.

**Summary:**

Ra'iyah Ibn Daraj from the literature of the opposition, organized by the poet in the purpose of praising the Mansour bin Abi Amer, one of the kings of the sects and the forerunner:

Invitation to the intimacy of the menstrual cycle.

It is opposed to two previous poems, one of Abu Nawas and the other of al-Baghdadi. The semiotic approach is based on a European approach to the study of signs and textual references, which de Saussure defines as "science studying the life of signs in the center of social life" And in the literature is a critical approach addressed to study the relations between the word and the meaning, and reading the letters reading semiotics (3) What carries the first form of the word, including color, name and address to the functions of time and space and others, and carries the connotation of distant hints drown in Deep The text reveals his relations with reality, and my work here is an attempt in this context, I hope to be a building block for high literature.

**نص القصيدة**

( البحر الطويل )

دَعِي عَزَمَاتِ الْمُسْتَضَامِ تَسِيرُ	فَتُتَجَدُّ فِي غَرْضِ الْفَلَا وَتُغَوَّرُ
لَعَلَّ بِمَا أَشْجَاكِ مِنْ لَوْعَةِ النَّوَى	يُعَزُّ ذَلِيلٌ أَوْ يُفَكُّ أَسِيرُ
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ النَّوَاءَ هُوَ النَّوَى	وَأَنَّ بِيوتَ الْعَاجِزِينَ قُبُورُ
وَلَمْ تَزَجْرِي طَيْرَ السُّرَى بِحُرُوفِهَا	فَتُثْبِتُكِ إِنْ يَمَنَّ فَهِيَ سُورُ
تُخَوِّفُنِي طَوْلَ السِّفَارِ وَإِنَّهُ	لِتَقْبِيلِ كَفِّ الْعَامِرِيِّ سَفِيرُ
دَعِينِي أَرْدِ مَاءِ الْمَفَاوِزِ آجِنًا	إِلَى حَيْثُ مَاءِ الْمَكْرَمَاتِ نَمِيرُ
وَأَخْتَلِسِ الْأَيَّامَ خُلْسَةً فَاتِكِ	إِلَى حَيْثُ لِي مِنْ غَدْرِهِنَّ خَفِيرُ
فَإِنَّ خَطِيرَاتِ الْمَهَالِكِ ضَمَنَّ	لِرَاكِبِهَا أَنَّ الْجَزَاءَ خَطِيرُ
وَلَمَّا تَدَانَتْ لِلْوُدَاعِ وَقَدْ هَفَا	بَصِيرِي مِنْهَا أَنَّهُ وَزْفِيرُ

تناشِدُنِي عَهْدَ المَوَدَّةِ والهَوَى  
عِيَّ بِمَرْجُوعِ الخطابِ وَلَقَطُوهُ  
تَبَوُّاً مَمْنُوعِ القلوبِ ومُهَدَّتْ  
فَكُلُّ مُفَدَّاةِ التَّرائِبِ مُرَضِّعُ  
عَصِيَّتْ شَفِيعِ النفسِ فِيهِ وَقادِنِي  
وطَارَ جَنَاحُ الشَّقْوِ بِي وَهَفَّتْ بِهَا  
لِئِنْ وَدَّعْتُ مَنِي غَيوراً فَإِنِّني  
ولو شَاهَدْتَنِي والصَّواخِذُ تَلْتَطِّي  
أَسْلَطُ حَرَ الهاجِرَاتِ إِذَا سَطَا  
وَأَسْتَنَشِقُ النُّبَاءَ وَهِيَ بَوَارِخُ  
وَلِلمَوْتِ فِي عَيْشِ الجَبانِ تَلَوُّنُ  
لَبانٍ لَهَا أَنِّي مِنَ الضَّيِّمِ جازِعُ  
أَمِيرٌ عَلَى غَوْلِ النَّائِفِ مَا لَهُ  
ولو بَصُرْتُ بِي والسُّرى جُلُّ عَزَمَتِي  
وَأَعْتَسَفُ المَوَمَةَ فِي غَسَقِ الدُّجَى  
وَقَدْ حَوَمَتْ زُهْرُ النُّجُومِ كَأَنَّهَا  
وَدَارَتْ نَجُومُ القُطْبِ حَتَّى كَأَنَّهَا  
وَقَدْ خَيَّلَتْ طُرُقَ المَجَرَّةِ أَنَّهَا  
وَناقِبَ عَزَمِي والظُّلَامُ مُرَوِّعُ  
لَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنَّ المَنَى طَوَّعُ هَمَّتِي  
وَأَنِّي بِذِكْرِهِ لِهَمِّي زاجِرُ  
وَأَيُّ فَتَى لِلدِّينِ وَالْمَلِكِ والنَّدَى  
مُجِيرُ الهُدَى والدِّينِ مِنْ كُلِّ مُلْحِدِ

وَفِي المَهْدِ مَبْغُومُ النِّدَاءِ صَغِيرُ  
بِمَوْقِعِ أَهْوَاءِ النفوسِ خَبِيرُ  
لَهُ أَذْرَعُ مَحْفُوفَةٌ وَخُورُ  
وَكُلُّ مُحَيَّاةِ المحاسِنِ ظِيْرُ  
رَوَاحُ لِنْدَابِ السُّرى وَبُكُورُ  
جَوَانِحُ مِنْ دُغْرِ الفِرَاقِ تَطِيرُ  
عَلَى عَزَمَتِي مِنْ شَجْوِهَا لَغَيْرُ  
عَلَى وَرِقارِقِ السَّرابِ يُمُورُ  
عَلَى حُرِّ وَجْهِي والأَصِيلِ هَجِيرُ  
وَأَسْتَوِطِي الرَّمْضاءَ وَهِيَ تَقُورُ  
وَلِلدُّغْرِ فِي سَمْعِ الجَرِيِّ صَفِيرُ  
وَأَنِّي عَلَى مَضِّ الخُطُوبِ صَبُورُ  
إِذَا رِبْعٌ إِلَّا المَشْرِفِي وَزِيرُ  
وَجَزَسِي لِجَنانِ الفَلَاةِ سَمِيرُ  
وَلِلأَسَدِ فِي غِيلِ الغِياضِ رَئِيرُ  
كَواعِبُ فِي خُضْرِ الحَدائِقِ حُورُ  
كُؤُوسُ مَهْأٍ وَالِي بَهَنٌ مُدِيرُ  
عَلَى مَفْرِقِ اللَّيْلِ البَهِيمِ قَتِيرُ  
وَقَدْ غَضَّ أَجْفانَ النُّجُومِ قُتُورُ  
وَأَنِّي بَعُطْفِ العامِرِي جَدِيرُ  
وَأَنِّي مِنْهُ لِلخُطُوبِ نَذِيرُ  
وَتَضَدِيقُ ظَنِّ الرَّاغِبِينَ نَزُورُ  
وَلَيْسَ عَلَيْهِ لِلضَّلَالِ مُجِيرُ

تَلَقَّتْ عَلَيْهِ مِنْ تَمِيمٍ وَيَعْرُبٍ  
مَنْ الْحَمِيرَتَيْنِ الَّذِينَ أَكْفَهُمْ  
ذُوو دُولِ الْمَلِكِ الَّذِي سَلَفَتْ بِهَا  
لَهُمْ بَذَلُ الدَّهْرِ الْأَبْيُّ قِيَادَهُ  
وَهُمْ ضَرَبُوا الْأَفَاقَ شَرْقاً وَمَغْرِباً  
وَهُمْ يَسْتَقِلُّونَ الْحَيَاةَ لِزَاغِبٍ  
وَهُمْ نَصَرُوا حَزْبَ النَّبُوءَةِ وَالْهُدَى  
وَهُمْ صَدَّقُوا بِالْوَحْيِ لَمَّا أَنَاهُمْ  
مَنَاقِبُ يَغْيَا الْوَصْفُ عَنْ كُنْهِ قَدْرِهَا  
أَلَا كُلُّ مَذْحٍ عَنْ مَذَاكٍ مُقَصِّرٍ  
تَمَلَّيْتُ هَذَا الْعَيْدَ عِدَّةَ أَغْصُرٍ  
وَلَا فَقَدْتُ أَيَّامَكَ الْغُرَّ أَنْفُسُ  
وَلَمَّا تَوَافَوْا لِلسَّلَامِ وَرَفَعَتْ  
وَقَدْ قَامَ مِنْ زُرْقِ الْأَسِنَّةِ دُونَهَا  
رَأَوْا طَاعَةَ الرَّحْمَنِ كَيْفَ اعْتَرَاهَا  
وَكَيْفَ اسْتَوَى بِالْبَحْرِ وَالْبَدْرِ مَجْلِسُ  
فَسَارُوا عِجَالاً وَالْقُلُوبُ خَوَافِقُ  
يَقُولُونَ وَالْإِجْلَالُ يُخْرِسُ أَلْسِنَانَا  
لَقَدْ حَاطَ أَعْلَامُ الْهُدَى بِكَ حَائِطُ  
مَقِيمٍ عَلَى بَذَلِ الرِّغَائِبِ وَاللَّهْمِ  
وَأَيْنَ انْتَوَى قُلُوبُ الضَّلَالَةِ فَانْتَهَى  
وَحَسْبُكَ مِنْ خَفْضِ النَّعِيمِ مُعْتَدَاً  
فَقَدْهَا إِلَى الْأَعْدَاءِ شُعْناً كَانَتْهَا

شُمُوسٌ تَلَالَا فِي الْغَلَا وَبُذُورُ  
سَحَابٍ تَهْمِي بِاللَّيْ وَبُخُورُ  
لَهُمْ أَعْصُرُ مَوْصُولَةٍ وَدُهُورُ  
وَهُمْ سَكَنُوا الْأَيَّامَ وَهِيَ نَفُورُ  
بِجَمْعٍ يَسِيرُ النَّصْرُ حَيْثُ يَسِيرُ  
وَيَسْتَصْغِرُونَ الْخُطْبَ وَهُوَ كَبِيرُ  
وَلَيْسَ لَهَا فِي الْعَالَمِينَ نَصِيرُ  
وَمَا النَّاسُ إِلَّا عَائِدٌ وَكُفُورُ  
وَيَرْجِعُ عَنْهَا الْوَهْمُ وَهُوَ حَسِيرُ  
وَكُلُّ رَجَاءٍ فِي سِوَاكَ غُرُورُ  
تَوَالِيكَ مِنْهَا أَنْعَمَ وَخُبُورُ  
حَيَاتِكَ أَعْيَادٌ لَهُمْ وَسُرُورُ  
عَنِ الشَّمْسِ فِي أَفْقِ الشَّرْقِ سَتُورُ  
صَفُوفٌ وَمِنْ بَيْضِ السِّيُوفِ سَطُورُ  
وآيَاتِ صُنْعِ اللَّهِ كَيْفَ تَنِيرُ  
وَقَامَ بِعَبْءِ الرَّاسِيَّاتِ سَرِيرُ  
وَأَذْنُوا بِطَاءٍ وَالنَّوَاطِرُ صُورُ  
وَحَازَتْ عُيُونٌ مِلَاحاً وَصُدُورُ  
وَقَدَّرَ فِيكَ الْمَكْرَمَاتِ قَدِيرُ  
وَفِكَرَكَ فِي أَقْصَى الْبِلَادِ يَسِيرُ  
وَأَيْنَ جُيُوشُ الْمُسْلِمِينَ تُغِيرُ  
جِهَارٌ إِلَى أَرْضِ الْعَدَى وَنَفِيرُ  
أَرَاكُمُ فِي شَمِّ الرَّبِّى وَصُقُورُ

فَعَزَمَكَ بِالنُّصْرِ الْعَزِيزِ مُخَبَّرٌ  
وَنَادَاكَ يَا ابْنَ الْمُنْعِمِينَ ابْنُ عَشْرَةٍ  
غَنِيٌّ بِجَدْوَى وَاحْتِكَ وَإِنَّهُ  
وَمِنْ دُونَ سِتْرِي عَقَّتِي وَتَجَمَّلِي  
وَضَاءَلْ قَدْرِي فِي ذَرَاكَ عَوَائِقُ  
وَمَا شَكَرَ النَّحْيُ شُكْرِي وَلَا وَفَى  
فَقَدْزَنِي لِكَشْفِ الْخَطْبِ وَالْخَطْبُ مُعْضَلٌ  
فَقَدْ تَخَفَضَ الْأَسْمَاءُ وَهِيَ سَوَاكِئٌ  
وَتَنَبَّو الرُّدَيْنِيَّاتِ وَالطُّوْلُ وَإِفْرُ  
حَنَانِيكَ فِي عُفْرَانٍ زَلَّةٍ تَائِبٍ

وَسَعْدُكَ بِالْفَتْحِ الْمُبِينِ بِشِيرٍ  
وَعَبْدٌ لِنُعْمَاكَ الْجِسَامِ شُكُورُ  
إِلَى سَبَبٍ يُذْنِي رِضَاكَ فَقِيرُ  
لَرَيْبٍ وَصَرَفُ الزَّمَانِ يَجُورُ  
جَرَتْ لِي بَرَحًا وَالْقَضَاءُ عَسِيرُ  
وَفَائِي إِذْ عَزَّ الْوَفَاءُ قَصِيرُ  
وَكَلْنِي لِلْيَثِ الْغَابِ وَهُوَ هُصُورُ  
وَيَعْمَلُ فِي الْفِعْلِ الصَّحِيحِ ضَمِيرُ  
وَيَنْقُذُ وَقَعَ السَّهْمِ وَهُوَ قَصِيرُ  
وَإِنَّ الَّذِي يَجْزِي بِهِ لَغَفُورُ

## المبحث الأول

### سيمائية المقدمة والخاتمة

تعتمد النصوص الشعرية في بناء نسيجها النهائي على علاقات لا متناهية بين الدوال والمداليل وإماطة اللثام عن هذه العلاقات لا يمكن أن يسبر غور المضامين والدلالات الناتجة عنها كلياً؛ لأن عملية البحث ذاتها تفتح آفاقاً كثيرة، وحقولاً واسعة، بفضل العلاقات والإشارات المنظورة وغير المنظورة، إذ يزرعها الشاعر في ثنايا النص وزواياه، ولعل حقلي مقدمة النص وخاتمته من أوسع الحقول الممرعة بتلك الإشارات، التي يمكن أن تزود المتلقي بدلالات غنية تكشف مرامي النص وغاياته، لذا ستكون لنا وقفة في هذين الحقلين؛ لبيان تلك العلاقات وما ترمي إليه من خلال كشف العلاقات بين الدال فيها والمدلول جزأها.

### سيمائية المقدمة:

يقول ابن درّاج في مقدمة قصيدته وهي في خمسة وستين بيتاً، وطولها كان نتيجة لإيراد أكثر من غرض فيها، يقول :

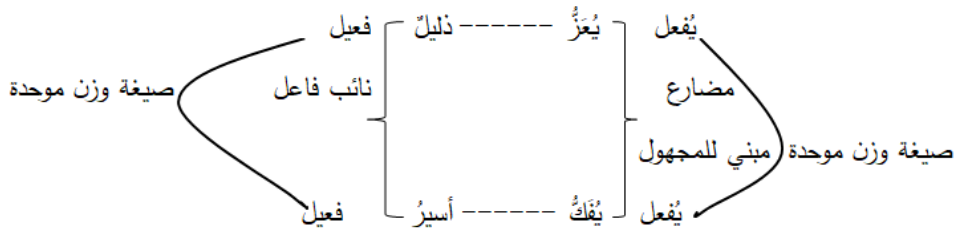
دَعِيَ عَزَمَاتِ الْمَسْتَضَامِ تَسِيرُ	فَتَنَجَّدُ فِي غَرْضِ الْفَلَا وَتَغُورُ
لَعَلَّ بِمَا أَشْجَاكِ مِنْ لَوْعَةِ النَّوَى	يُعَزُّ ذَلِيلٌ أَوْ يَفُكُّ أَسِيرُ
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ الثَّوَاءَ هُوَ الثَّوَى	وَأَنَّ بَيوتَ الْعَاجِزِينَ قُبُورُ
وَلَمْ تَنْجُرِي طَيْرَ السَّرَى بِحُرُوفِهَا	فَتُنَبِّئُكَ إِنْ يَمَنَّ فَهِيَ سُورُ <sup>(٤)</sup>

لقد اكتفيث بإيراد أربعة ابياتٍ من بداية القصيدة ؛ لتكون مندوباً عن مقدمتها ، فلا حدّ منهجياً للمقدمة إلا بمقدار ما تتدرج أو تنتهي الى غرضها الرئيس ، ولما كان الغرض الرئيس هو المدح هنا فعلياً أن نعترف أن القصيدة قد استهلّت بمقدمة طويلة جداً حتى أدركت غرضها ، إلا أنّ انتقال الشاعر في المقدمة نفسها الى اكثر من غرض قبل الولوج في المدح يجعلنا نقنع بأن تكتفي بالابيات الأربعة الأولى كمثّل للتقديم فيها ، ولا ريب أنّ النص الأدبي ككائن ثقافي حي يحتاج إلى أن يطرح نفسه منهجياً من خلال مقدمة يهيئ فيها المتلقي لقبول المتن، ويهيئ استعداداً أيضاً لتلقيه والتفاعل معه ، والحق أن هذه الأبيات الأربعة كانت جسراً متيناً لعبور الشاعر الى المرمى من النص بما يحمله من إشارات وعلامات تقضي الى دواعي النظم ومبرراته ، وإذا كان الداعي من النظم قد أعلن عن نفسه حين جاء النص كشكل من اشكال المعارضات ، فقد عززت المقدمة ذلك الداعي ورسخته ؛ ليكون من المسلمات ، فالإشارة والسمة الأولى التي تطالعنا في المقدمة هي الإشارة الى الإحساس بالظلم حين يخاطب زوجته بـ " دعي عزمات المستضام تسير " ، وهذا الإحساس لابد أن يكون وازعاً ودافعاً كي يقصد ممدوحه، ناهيك عن إشارة سابقة لإحتجاج الشاعر وتمرده على الواقع في قوله: " عزمات " التي تجد المبرر لها في إشارة اخرى الى الجد والسفر الطويل في عجز البيت ذاته " فأنجد في عرض الفلا وتغور " ، هذا التكرار والإلحاح على معاني السير والرحيل هو سمة وإشارة واضحة عند الشاعر للتعبير عن رغبة في الإنعتاق من الواقع ، ومن القيود التي تكبله ، وبعد ذلك فإن السمة

الكبرى هنا هي الشكوى من هذا الواقع ومحاولة تجاوزه ، الأمر الذي يجد صدق له في البيت الثاني حين يقول :

لعلَّ بما أشجأك من لوعة النوى      يُعزُّ ذليلٌ أو يُفكُّ أسيرُ

إن سمة الرجاء التي تغلف البيت هي مبرراً آخر لعزم الشاعر على الرحيل، ويرى ان التضحية من خلال فرقة الأهل والأحبة ربما تكون مفتاحاً لأفق جديد (ومن هنا يتجه التحليل الدلالي للنص الى بنية المعنى الى دلاليته التي تعقد بها مسار انتاج المعنى)<sup>(٥)</sup> ، ومن جانب آخر جاءت لمقابلة في عجز البيت لتعزز هذا المسار:



لقد بنيت الجملتان على اساس نمط موحد من حيث الإسناد النحوي ، ومن حيث النظام الصرفي؛ لتعطي إيقاعاً موحداً مبنياً على وحدة الدلالة ووحدة الصوت ، على ان انتاج المعنى المشار اليه أعلاه يمكن تعزيزه من خلال تراكيب متقابلة مؤتلفة كانت أم مختلفة ، ولا ريب ان الأمر ليس بجديد، بل هو من صميم البلاغة العربية أورثه الشاعر العربي في عصر متقدم وبنى عليه ، لكن سيمياء النص وعلا ماته واسسه المنهجية المعاصرة اقتضت الى فتح مغاليق النص بعد أن كانت مستعصية على النقد التقليدي والبلاغة المدرسية.

أما السبب اللاحق فجاء محملاً بإشارات العتب المشوب بالاحتجاج في صيغة الإستفهام المنفي :

ألمْ تعلِّمي أن النَّوَاءَ هو التَّوَى      وأنَّ بيوتَ العاجِزِينَ قُبُورُ

الأمر الذي أكده ورسخ من مضامينه اسلوب العطف بالواو، وتكرار أداة التوكيد (أَنَّ) ، والإشارة الى العتب جلية لا يمكن تأديتها بأسلوب أكثر إيصالاً من الإستفهام المبغي ، خاصة حين يحرص الشاعر على ابقاء حبل الود موصولاً، فهو في بحثه عن مبررات الإنعتاق ورفض الواقع لا يقصد الى الهروب والتخلي عن مسؤولياته، بمقدار ما يبحث عن أمل جديد لذا فالإشارة الى انه قد يرمى بالعجز وسيلة الى ذلك الإنعتاق والتحرر، ثم يأتي البيت الرابع كي يكون حلقة في سلسلة الإشارات تلك ، إذ قال مستأنفاً:

### ولم تزجري طيرَ السرى بحروفها      فنُنْبِكُكْ إِنْ يَمَنَّ فَهِيَ سُـرُورُ

ووسيلته الى ذلك علامات بلاغية، وموروث من القص الشعبي، إذ كان العربي يتفاعل بانحراف الطير في طيرانه من اليسار الى اليمين، ومؤدى ذلك اشارة اقناعية، وتحشيد نفسي لتهيأة الأجواء للرحيل، على ان العلامة الصريحة بذكر (طير السرى) للإشارة الى استطلاع الخط ، وخوض ميدان التجارب، جاءت لتوظف الكناية البلاغية كوسيلة تعبيرية متاحة، وبالتالي ضرب الشاعر مجموعة عصفير بحجر، فالترميز الى المعنى جاء من خلال الفاظ مشحونة بالطاقة ، وتوظيف الموروث جاء عن الكفاية في ايراد المثل، والجو النفسي هو الجامع لصور وتفاصيل الفكرة ، والمعاني المتوخاة منها. وهكذا تكون المقدمة حافلة بالإشارات والعلامات الإيحائية ومفضية الى الغاية منها من حيث التمهيد لعمليات البناء اللاحقة وتثبيت ركيزة الهيكل العضوي للنص الشعري، الكامنة في مطلعته إذا ما تم ذلك يكون اقتحام متن النص متاحاً مباحاً؛ لما يحمله الشاعر من عدة ادوات تمكنه من اتمام عمليات البناء الفني للنص.

### سيمياء الخاتمة:

إنَّ الترابط الجدلي بين المقدمة والخاتمة . في النص المحكم . يؤسس لأنساق ضدية أو متوازية، يكون من شأنها احكام عملية البناء الفني ، وربط النسيج برباط جامع يأخذ شكل المشيمة أو الحبل السري للمولود الجديد، وإذا كان بارت يقول : (من المزعج ألا نتوقع أي شيء ألا نرى أي نهاية)<sup>(٦)</sup> ، فالأمر يتجاوز مجرد الإنزعاج من انفرط النص الى خطورة التهديد بخطورة تدمير البنى المتوازية



والمتضادة في الأنساق العامة للنسيج الشعري، فالخاتمة هي الجزء المكمل للتقديم ، ولا يمكن تصور انفلات النهاية من عقد بدايتها ، إذ أنك تبدأ شيئاً دون أن يكون لك تصور لنهايته ، وهكذا تكون الخاتمة سر العمل الأدبي والبيان النهائي لإعلان ولادته. وعند ابن درّاج كانت النهاية مغلقة ؛ لأنه يدرك أن مراده ومراميه إنما تتعقد هناك ، فمع طول النص وتعدد أغراضه، والأجواء التي تخللها كان لابد لاستقطاب المخاطب استقطاب اهتمام المخاطب في خاتمة ذات وقع هادر قوي مفعم بالعلامات والإشارات الى مآرب النص ومن يقف خلفه ، وقد اخترت من النص أيضاً أربعة أبيات من نهايته وجعلتها خاتمة تتعلق بها القصيدة ، لا لشيء الا لخلق نوع من التوازن والتوازي في البنى بين المقدمة والخاتمة ، فهو يقول في الخاتمة :

فَقَدْ نِي لِكَشْفِ الْخَطْبِ وَالْخَطْبُ مُعْضِلٌ	وَكِلْنِي لِلْنَيْثِ الْغَابِ وَهُوَ هُصُورٌ
فَقَدْ تَخَفَضَ الْأَسْمَاءُ وَهِيَ سَوَاكِـنٌ	وَيَعْمَلُ فِي الْفِعْلِ الصَّحِيحِ ضَمِيرُ
وَتَبْنُو الرُّدَيْنِيَّاتُ وَالطُّولُ وَإِفِرُّ	وَيَنْقُذُ وَقَعَ السَّهْمُ وَهُوَ قَصِيرُ
حَنَائِكُ فِي عُفْرَانِ زَلَّةٍ تَائِبِ	وَإِنَّ الَّذِي يَجْزِي بِهِ لَغَفُورٌ <sup>(٧)</sup>

يبدو من هذه الإبيات الأربعة إنه استغرق مطولاً في خطابه الى الممدوح قبل أن يصل الى نهاية النص، فصور الأمر المجازي الخارجة الى الإستعطاف المتقابل في (قندي) و(كلني) إنما هي اعلانات (تنتقل منها عتبة العنوان الى مشهد الإغلاق في خاتمة القصيدة لتؤكد حضورها الشعري في سياق صورة استكمالية للكون الشعري المنجز)<sup>(٨)</sup> ، والثنائيات الفاعلة فيها احدثت ذلك الوقع المفعم بالإشارات ، ولا يكاد يخلو فيها بيت الا البيت الرابع ، انظر اليها كيف تعقد في البيت الأول مثلاً :

قندي	----	كلني	} بناء دلالي موحد
لكشف	----	للنيث	
الخطب	----	الغاب	
الخطب معضل	----	وهو هصور	

بناء صوتي إيقاعي موحد

لا يختلف البيت الثاني عن الأول في شكل مخطط البناء الصوتي المعنوي الدلالي، لكنه يزيد عليه في استثمار الشاعر لمعرفته اللغوية والنحوية في رسم اشارات الى معاني ذهنية مجردة ، وهو شكل من أشكال التوظيف الفني في حقول معرفية اخرى موازية لأغراض اداء الدلالة فخفض الأسماء انما هو اشارة الى ضالة مكانة الإنسان ، والسواكن اشارة الى استحقاق اعلى للإنسان حين تؤدي به ظروفه ، وفي عجز البيت اصبح الضمير النحوي العامل ضميراً للإنسان ومحرّكاً دافعاً لأداء الفعل وتوظيف العلامات هنا يأتي في سياق خلفيات الشاعر المعرفية ، فكان لابد من استثمارها في عملية التباري القائمة في ميدان المعارضة الشعرية. ومن جانب آخر جاءت الخاتمة لتعلن شكلاً من مجارة الآخر في النص المعارض ، فلم يكن ابن درّاج قادراً على نفي حضور صاعد البغدادي وابي نواس مراقبين للنص وهما في نصيهما المعارضين كانا سببا في ولادة القصيدة (إن ظروف الهجرة . هجرة الأفكار . تتطلب بنوع من الحدة إبراز الأطر المرجعية التي قد لا تتفتح في الظروف العادية ، ولعل من نافلة القول التذكير بأن اعادة هذا المنتج الى موطنه الأصلي نشأ عنه خطر شديد ، اذ ربما جعلنا نسقط في نوع من السذاجة والتبسيط ، كما قد تتولد مخاطر عظيما ما دام يمكن اداة لبناء الموضوعية)<sup>(٩)</sup> ، وهجرة الأفكار التي يتحدث عنها بيير بورديو هنا هي المعادل الموضوعي لشكل قصيدة المعارضة حين يكون النص السابق ماثلاً امام الشاعر ويحتم عليه شكلاً من التغذية الراجعة لمجارة هذا النص ، ومحاولة التفوق عليه وتجاوزه ، والمخاطر التي يتحدث عنها بورديو قائمة فعلاً، خاصة مع نهاية القصيدة وخاتمتها ، لأن الحكم على النصين السابق واللاحق ، انما تقررره نهاية النص بشكل من الأشكال اكثر من متن ذلك النص ، خاصة حين يكون طويلاً ، ومن ثم فإنك ان تباري محترفاً في ميدانه ، مسلحاً بعوامل بيئته وظروفها الموضوعية ، ستكون موضع الخطر في أن تقع في السذاجة والتبسيط المشار اليهما آنفاً.ولو عدنا لشكل الخاتمة التي وضعها ابن درّاج والعلامات التي تميزها وتجعلها سمات محدودة لمرامي الشاعر لوجدنا انه رمّز بالسيوف الردينية القاصرة عن بلوغ غابيتها ، الى قلة حظه من الدنيا وسوء توفيقه فيها وهو سليل الأسرة النبيلة ذات التاريخ الممتد في عمق ماضي الفاتحين ويقابلها بصورة نفاذ السهم قصير النبل الى مراميه، في اشارة الى من اقبلت عليه الحياة ومنحته كل شيء دون أن يكون مستحقاً.ولعل الإشارات هنا جامعة

لدلالات متلاحقة يقصد الها الشاعر في عملية تكثيف مقصودة ، فهو حين يندب حظه لا ينسى ان يذكر بمحاسن اسرته في الوقت الذي يعرض فيه سقط المتاع من الطارئین على الدولة والبلاط، وكأنما هي محاولة لاسترجاع حق مضاع أو استيفاء دين ، في مضان عملية استعطاف الحاكم وإذا كانت الدلالات مستعملة في هذا الإطار فإنها عملية مجارة وإعادة للنمط المستورد من الشرق ، وهي لا تخلو من مخاطر كما أسلفْتُ ؛ لأنها تكريس للهوية المشرقية ، واستلاب للهوية المزمع التعبير عنها في النموذج الأندلسي الجديد. وفي النهاية لا تتفك الخاتمة أن تكون جزءاً أساسياً من سيمياء النص ، مكملاً لمقدمته ومتمته ، فاعلاً في عملية تشفير الإشارات والرموز والرمي بدلالاتها ما وراء الظاهر ، فنصوص ابن درّاج بطبيعتها هي نصوص مرنة ، مطاطية ، مراوغة ، تعتمد الى المناورة في الإفصاح عن ذاتها ، لغايات جمالية من جهة ، ومن جهة أخرى لتلافي المحذور العرفي في الأدب والسياسة والإجتماع ، ولهذا هي مكملة لحركة التشكيل الشعري في عصر الطوائف وما تلاه من عصور ، هذه العصور التي اتسمت بالتغيير وعدم الثبات في كل شيء ، في بناء أنظمة الحكم وفي العقد الإجتماعي والديني ، وليس آخرها حركة الأدب المَعْدَة الطامحة الى اعلان انفصالها عن الموروث القديم.

### المبحث الثاني

#### سيمائية التشاكل والإختلاف

إنَّ البحث في سيمياء التشاكل والإختلاف ، ليس غريباً عن البحث التقليدي في النقد الأدبي ، فلقد سبقَت الدراسات التقليدية الى البحث في الاشكال البلاغية المألوفة ، مما أفرزه علم البديع خاصة ، إذ ظل البلاغيون في العادة (ينظرون اليها لا على أساس أنها ظاهرة اسلوبية كلية ، بل ولكن حيث هي جزئيات وأطراف مشتتة تحت مصطلحات مختلفة اهمها : الطباق والمقابلة واللف ، والنثر والجمع)<sup>(١٠)</sup>. إن رائية ابن درّاج تحفل باشكال عدّة من العلامات والإشارات التي تصب في حقل الدلالة ، مما يمكن أن مما يمكن ان نقسمها الى قسمين بحسب سيمياء التشاكل والإختلاف وبأكثر من مستوى :

## سيمياء التشاكل :

إذا كانت الإرهاسة الأولى لتحليل النص سيميائياً ظهرت بصورة جزئية مقتضبة وتنا ولت هيكل النص بمستوياته العامة المعروفة ، فقد تجاوزت ذلك في وقت متأخر الى التحليل الباطني والدلالات الكامنة ، والتي لا يظهرها النص طواعية وإنما تأتي عبر الفوضى في عمق الخطاب ، وتتبدى في امكانية التأويل المتاح. لقد دأبت الدراسات العربية المتأخرة متأثرة بالوارد إليها من النقد العربي على رؤية نقدية شاملة تجمع بين النص كونه دالاً ومدلولاً مباشرين ، وبين قراءة الناقد المتفحص بوصفها قراءة متخصصة تنتج قراءة ثانية وثالثة وهكذا، وقد استمرت هذه النظرة الى النصوص في الشعر خاصة مثيرة للتساؤل عن مدى أدبيتها ، وخصائصها الإبداعية ، إذ ليس النص وحده هم ما يشكل شعرية القصيدة ، وإنما هو مجمل الخصائص العامة التي ينتمي إليها النص دون غيره<sup>(١١)</sup>. وفيما يتعلق برائية ابن درّاج في حقل واسع لإنتاج الدلالة الباطنية من خلال ما تفرزه من رموز وإشارات يمكن الوقوف عليها لو تم العمل عليها بشكل منهجي ، فعند الأبيات الأولى يطالعنا شكل لافقت من التقابل عمل عليه ابن درّاج عن قصد ودراية :

لعلّ بما أشجاك من لوعة النوى      يُعزّ ذليلٌ أو يُفكّ أسيرٌ

وهذا التقابل وإن لم يأت في " الفاعلتين والمنفعلتين " اللاتي اشار اليهما قدامى النقاد، فقد أحدث تأثيراً صوتياً بفعل مقابلة المضارع المبني للمجهول للمضارع المبني للمجهول " يُعزّ و يُفكّ"، وكذلك مقابلة الصفة المشبهة للصفة المشبهة " ذليل و أسير " ، وهو تقابل بدلالات التوازن والتوازي في الإحساس والمشاعر عند الشاعر ، في لحظات أقرب ما تكون الى الإنفعال ، مما يفرز لونا من التشاكل في الصياغة يتبعه لون من تشاكل الأحاسيس ، ويطالعنا التقابل في موضع آخر في لمحة هي انعكاس للتوافق النفسي مع الذات إذ قال:

فكلُّ مُفدّاةٍ الترائبِ مُرضعٌ      وكلُّ مُحَيّاةٍ المحاسنِ ظيرٌ

تكاد تكون كل مفردة هي مقابل موضوعي في الشطر الآخر لمفردة اخرى وإن كان المضمونان متباعين، وإنما يحدث التشاكل في المظهر الخارجي كما يحدث في البنية الداخلية للعبارات ، وبهذا

فإن وحدة الجو النفسي تظهر لهذا التشاكل وانعكاساً له والعكس صحيح ، فكلاهما متلازمان ؛ لأن التوافق مع الذات لا بد له أن يظهر في حدود عاطفة الشاعر ، وإشاراتها الى اعتداله النفسي . ويبدو هذا التشاكل وإشاراته الباطنية أكثر جلاءً حين يعتمد ابن درّاج الى المقابلة في الشكل المفضي الى وحدة المضمون ، إذ يقول:

وَأَسْتَنْشِقُ النَّكْبَاءَ وَهِيَ بَوَارِحٌ      وَأَسْتَوْطِي الرَّمْضاءَ وَهِيَ تَفُورُ

إنّ المقابلات بين المفردات عبر الشطرين وما يتبعها من مقابلات في التركيب بين الصدر والعجز ، هي شكل للشعور بوطأة الظروف على الشاعر ، وصعوبة تحمله لها ، فلم تكن المقابلة لفظية كما حدث في المثالين السابقين ، بل أصبحت لفظية ، معنوية ، جامعة ، وحدت احساس الشاعر بالمعاناة ، ومنحت المتلقي دلالات واسعة من خلال الإشارة والعلامة الشكلية ومع تقدم الشاعر في إيراد أبيات القصيدة نلمح صوراً أخرى للتشاكل يبدو أن الشاعر استمرأها وجعلها عمادَ البنية الهيكلية للنص ، والإكثار من هذا التشاكل في البنية ، يعطي انطباعاً بولع الشاعر بهذا اللون من التشكيل ، ويعكس حالة التوافق مع الذات المشار إليها سابقاً ، مع لون من التوازن في اظهار العاطفة والموقف من الأشياء ، ففي لاحق من أبيات القصيدة يُظهر ابن درّاج عملية صياغة وتركيب عمد إليها أكثر من مرّة ، في سياق القصيدة ، وهذه العملية مقصوده فيها أن تكون دقيقة الإحكام في المقابلة بين الألفاظ الموهلة في التسوية حتى بعدد حروف وحركات كل لفظ ، وفي قوله :

وَلِلمَوْتِ فِي عَيْشِ الْجَبَانِ تَلَوُّنٌ      وَلِلدُّعْرِ فِي سَمْعِ الْجَرِيِّ صَفِيرٌ

لا يخفى ما في التشكيل الصوتي من مماثلة ، وعقد مقابلة بين طرفين متكافئين ، ولو شئنا أن نعمل مخططاً لهذا اللون من التماثل والتوازي فسيكون مدهشاً ، ولافتاً في إقامة العلاقة الطردية بينهما :

و	-----	و
للموت	-----	للموت
في	-----	في
عيش	-----	عيش
الجبان	-----	الجبان
تلون	-----	تلون

بل إن الميزان الصرفي يتفق في أحداث المواءمة بين أكثر من لفظ بين الشطرين مما يعزز قيم التشاكل ويفضي بالنتيجة الى اشارة شكلية لما هو قابع وراء الكلمات ويعمل في نفس الشاعر ، من رغبة في الإعتدال والتوافق في منزعه الحياتي والنفسي ، الأمر الذي نلمحه على وجهٍ أخص بين " للموت و للذكر " و " عيش وسمع " و " في وفي " ، وهكذا تكون المقابلة باشكالها المتعددة دليلاً الى التشاكل في أحداث البناء الشعري شكلاً ومضموناً ، ومن ذلك مثال آخر يعزز ما ذهبنا اليه من حرص الشاعر على المماثلة والمثابهة في الشكل، المفضية الى حقل الدلالة الواسع، إذ يقول :

### فَسَارُوا عَجَالاً وَالْقُلُوبُ خَوَافِقُ وَأُذْنُوا بَطَاءً وَالنَّوَظِرُ صُورُ

ولعل المشاكلة في المقابلة هنا أكثر وقعاً من غيرها؛ كونها اعتمدت مفردات متضادة أحياناً، مما تعطي احساساً بالإختلاف ، لكن التشكيل الصوتي يجسم عملية التقابل لصالح التشاكل حيث المقابلة في مفردات " ساروا وأذنوا " و " عجالاً و بطاءً " ومن ثم بين الجملتين " القلوب خوافق " و " النواظر حور " وبعد ذلك يكون تأكيدنا على التقابلات التي اعتمدها ابن درّاج في رأيته كعلامة على التشاكل المفضي الى أجواء نفسية متحدة، متوافقة ، من باب كون المقابلة هي الشكل البلاغي الأكثر انسجاماً مع حالة المواءمة بين الشكل وما ينتج عنه من دلالات ومضامين ، على عكس ما يمكن أن ينتج عن التضاد من دلالات الإختلاف والتعارض بينهما ، الأمر الذي سنلمحه ماثلاً بوضوح في بحثنا عن سيمياء الإختلاف.

## سيمياء الاختلاف:

إنَّ انفتاح النص الشعري على أوجه عدة للتأويل كان مما شغل الباحثين العرب في سيمياء النص ، فلقد كان عبد الملك يرى (ان النص الشعري يحتمل أوجهاً عديدة لا يمكن لمنهج معين الإحاطة بها لذلك لابد من تركيب منهجي دون الوقوع في التلقيفية)<sup>(١٢)</sup> ، فلا يمكن لأي منهج لوحده لا البنيوية ولا الاسلوبية ولا السيميائية قادر بأدواته التقنية ، وإجراءاته المنهجية الإحاطة بالنص<sup>(١٣)</sup> ، لذا كان على الباحث في سيمياء النصوص وأنظمة علاماتها أن يستعين بما يتاح له من مناهج وأدوات ، لضبط عملية التحليل ، ويوفر حقل البلاغة مجموعة أدوات محكمة ، يمكن الإستعانة بها في العملية ، ولما كانت المقابلة أداتنا الفضلى في كشف سيمياء التشاكل ، فإن التضاد يمكن ان يوفر مستلزمات عقد الاختلاف وسيمياء التباين ، ناهيك عن مظاهر اخرى للاختلاف يطرحها الموقف والغاية من النص ، ففي مقدمة القصيدة نطالع بيتاً تضمن من التضاد ما يوحي بالاختلاف والتباين في موقف الشاعر من الواقع ، فهو يقول مخاطباً زوجته :

أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ النَّوَاءَ هُوَ النَّوَى      وَأَنَّ بَيوتَ الْعَاجِزِينَ قُبُورٌ

إن رفض الشاعر لواقعه ، واختلافه مع الآخر (الزوجة) على القبول به يتجلى في صور التضاد بين (النواء) وهو البقاء وبين (النوى) وهو الهلاك هذا من جهة ، ومن جهة اخرى في صورة التضاد في الشطر الثاني بين (بيوت) و(قبور) ودلالة كل منهما الظاهرة واضحة ، لكن ما يمثل في نفس الشاعر من توق الى الإنعتاق ، وغايرة الواقع ، والسعي الى استبداله بواقع آخر ، يدفعه الى التصوير بالتضاد ومن ثم تكون الإشارة الى الاختلاف مع ذلك الواقع بائنة وإن لم يتم التصريح بها عياناً ، وفي مقاربة اخرى ، يكرس ابن درّاج معاني الاختلاف وإشاراته الى رفض الواقع وعدم الركون اليه ، وذلك حين يقول :

دَعِينِي أَرِدْ مَاءَ الْمَفَاوِزِ آجِناً      إِلَى حَيْثُ مَاءُ الْمَكْرُمَاتِ نَمِيرُ

فالتضاد بين (الماء الآجن) العكر وبين (الماء النمير) الصافي مما يعطي انطباعاً باختلال القيم والموازين امام الشاعر ، وبالتالي يشكل دافعاً الى التمرد ، ومحاولة البحث عن الذات في واقع

آخر ، وهي النتيجة ذاتها التي اقتضى اليها البيت السابق ، وشكلت اساس الاختلاف والتباين بين تطلعات الشاعر وبين الواقع الذي يجره الى الخلف ، ولا تقتصر سيمياء الاختلاف ودلالاته على ما ذكرناه ، بل انها تغلف القصيدة بضباب الإشارة والعلامة الدالة على المدلول البعيد ومن ذلك قول الشارع في موضع آخر :

لَبَانٌ لَهَا أَتَى مِنَ الصَّيْمِ جَارِعٌ وَأَتَى عَلَى مَضَى الْخُطُوبِ صَبُورٌ

فاصطدام (الجزع) بـ (الصبر) في شطرين متقابلين مما يوحي بعمق الإضطراب في ذات الشاعر وشدة وطأة الواقع عليه ، وميله الى تجاوز ذلك الطرف ، بما يحمله من معاناة وضغط على نفسيته ، والإشارة الكامنة في التضاد بين المفردتين ، تكرر معاني التناقض والاختلاف وتشير الى دلالة باطنية بالرفض ، وهكذا يسير النص متقدماً حول الدلالة نفسها، ملحاً على معاني التناقض فيها ، وما يمكن أن تنتج عنها من مضامين ، لأننا مع تقدمنا في القراءة الفاحصة سنكتشف أن الأمر يتكرر في أكثر من موضع ومنا سبة ليؤكد أنه لم يأت اعتباطاً عن وعي وقصد ، ومن ذلك قوله :

غَنِيٌّ بِجَدْوَى وَاحْتِنَاكِ وَأَنْثَى إِلَى سَبَبٍ يُذْنِي رِضَاكَ فَقِيرٌ

فالتضاد بذكر الغنى والفقر في حضرة الممدوح ، مما يعبر عن حالة الشاعر في استنكاره حال العوز الذي هو فيه ، ورغبته بنيل رضا وعطاء ممدوحه وهو في الوقت ذاته انعكاس للاختلاف بين دلالات اللفظتين الظاهرة ، ومؤدهما في الباطن ، والأمر ذاته يصدق على ابیات اخرى ، التي تتوالى متقاربة فتشكل لوحة من التضاد بدلالات الاختلاف ومنها :

وَتَنْبُو الرُّدَيْنِيَّاتُ وَالطُّولُ وَافِرٌ وَيَنْفُذُ وَقَعُ السَّهْمِ وَهُوَ قَصِيرٌ

حيث التضاد بين (وفرة الطول) و(قصير) ، ومنها ايضاً :

عَصِيْتُ شَفِيعَ النَّفْسِ فِيهِ وَقَادَنِي رَوَاحٌ لِتَذَابِ السَّرَى وَبُكْرٌ

حيث التضاد بين (الرواح) و(البكور) ، وكان الشاعر اراد للنص أن يكون مبنياً على مسلسل من التضاد ، والترميز به الى حالة من التوتر والإضطراب ، كامنة خلف ظواهر الألفاظ والجمل ، يلتفت



اليها ذو اللب من المتلقين ، ولا ريب انه يعد ممدوحة منهم ، على انه لم يكن بحاجة الى التعظيم على سوء حالة وحاجته الى العطاء ، لأن النص في ظاهرة زاهر بتلك المعاني المباشرة البادية للعيان .

لما كان الخيال هو (الجوهر الثابت والدائم في الشعر)<sup>(١٤)</sup> ، فقد عمل ابن درّاج خياله في مقاربة وتجاوز النصين السابقين لقصيدته ، وهو يشتغل في معارضتهما ، وسيمياء الإختلاف هنا تبدو ظاهرة في محاولة الشاعر التفوق على النصّين الماثلين ، لأن المعارضات في اصل نشوئها هي اختلاف في الرؤى ، ومباراة في التفوق والإبداع ، وما الجامع بينهما الا الشكل ووحدة الموضوع ، لذا فإن ابن درّاج في محاولته لإثبات جدارته وأسبقيته الفنية على النصوص الأخرى ، يشير ويعلم على دلالة باطنية سيميائية ، بأنّه مختلف ، وبأنّ منتجه الشعري قابل للتمايز ، والمغايرة ، والتفوق على نصوص منافسة اخرى. ولأن منشأ المعارضة قد يكون الإحساس بالقصور ، والدونية ، وعدم الكفاية في مجارة الآخرين فإن الشاعر المعارض ، بكسر الراء . عادة ما يطرح نفسه بديلاً للشاعر المعارض . بفتح الراء . ويطرح نفسه معادلاً موضوعياً للنص الماثل ، بل انه يطرحه في أكثر الأحيان تعويضاً عن ما يراه قصوراً في ذلك النص الماثل ، أما في حالة ابن درّاج فإننا لا يمكن أن نصفه بالقصور ، بقدر ما يصح عليه انه طرح نصّه بديلاً عن نصّي صاعد البغدادي وأبي نواس ، وعلامة الإختلاف هنا بادية في الإعتراض على النص السابق ، ثم مخالفته بطرح بديله، وهي علامة ولا شك تشير الى وازع نفسي وفني في آن معاً ، أما الوازع النفسي فمرّدّه الى محاولة اثبات الجدارة والتفوق على الآخرين وأما الوازع الفنّي فمرّدّه الى المنافسة في إثبات القدرة الفنية والمعرفة بأساليب البيان وطرق الصياغة وحسن السبك. إنّ سيمياء الإختلاف بادية في جملة من العناصر ، ولا يمكن حصرها في شكل بلاغي معين ، بل أنها قد تشمل دواعي النظم ومبرراته ، ومناسبته ، والدور الذي يمكن أن يلعبه النص كبديل أو معارض موضوعي للآخر ، ومن ثم فإن الإختلاف يطرح نفسه كعامل محرك للدلالة ، في علاقتها مع المدلول البعيد ، المتخفي وراء الظاهر ، ويفضى الى مكنونات غير معلنة لكنها تبدو قريبة للمتتبع الباحث في سيمياء الإشارة والعلامة.

## المبحث الثالث

## الصورة الشعرية من منظور سيميائي

دأبت الدراسات التقليدية على تناول الصورة الأدبية من منظور متوارث ، وظل هذا المنظور دائماً يدور حول فنون البلاغة المعروفة ، لذا فقد كان من يبحث في الصورة الأدبية ، يعمل جهده في الوقوف على أشكال الإستعارة ، ومدى مناسبة المستعار للمستعار له ، والمشبّه للمشبّه به ، وبقيت هذه الصورة النمطية سائدة حتى العصر الحديث ، بل تكرست أكثر وأكثر مع اتساع حركة التأليف في النقد الأدبي منتصف القرن العشرين ، لكن حين نشطت حركة الترجمة عن الآداب الغربية الحديثة وانفتح الناقد العربي على معطيات جديدة للنقد، حدث التمازج بين المناهج النقدية المعاصرة ، والأشكال البلاغية العربية الموروثة ، فكان من شأن ذلك ان يبعث النماذج المخفية في النقد والبلاغة العربيين ، ويطلق العنان لمزيد من الصور ، الكامنة في النصوص لتعبر عن ثراء الأدب العربي ، وقابليته للتماهي مع مناهج النقد الحديثة ، وقد جهد نقاد المغرب العربي خاصة في اخضاع النص القديم الى هذه المناهج ، فأطلقوا قيماً جديدة للأدب ، وطاقت لم تكن لتظهر لولا هذا الجهد الواعي والمدرّس. وقد كانت السيميائية من أقرب المناهج النقدية التي درست الصورة الأدبية ، وعملت على تحليل الإشارات والعلامات الكامنة وراءها ، لما للصورة من أثر في توجيه الأنظمة الإشارية ، وتحديد مقاصد النص وما ورائياته. وحين نعود الى الصورة الأدبية في رائية ابن درّاج فإننا يمكن أن نبحت سيمياء العلاقة والإشارة في أكثر من مستوى وكالاتي:

## الصورة وسيمياء الحواس :

يبدو أن البعد الزمني للصورة الأدبية في الأدب العربي ، جعل العلاقة وثيقة بين هذه الصورة وبين المنهج السيميائي في التحليل لما للرمزية من صلة مباشرة بهذا المنهج ؛ ولهذا تشغل الصورة الشعرية لما فيها من طاقت إيحائية خصبة ، حيزاً واسعاً من سيمياء العلامات ؛ بسبب (ارتباطها الوثيق بنسج التجربة الداخلي ، وقيامها بدور فعال في تنفيذ انفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجي)<sup>(١٥)</sup> ، ولقد كان للصورة الأردنية التي يرسمها ابن درّاج بفعل تأثير الحواس ، مساحة

واسعة في قصيدته الرائية ، ومن ثم يمكن رصد علامات وإشارات خفية كثيرة لمراد الشاعر من توظيفها، ومن ذلك ما ورد في قوله :

دَعِينِي أَرُدْ ماءَ المفاوِزِ آجِناً      إِلَى حَيْثُ ماءَ المَكْرُمَاتِ نَمِيرُ

فإن الإشارة الذوقية التي يحملها البيت والتي تتفاوت بين المرارة والحلاوة في الماء الآجن والماء النмир مما يدفع الى ادراك مشاعر الرغبة في الإنعتاق والتحرر والميل الى تغيير الواقع المعاشي بواقع جديد ، والأمر ذاته يمكن أن نستشفه من اشارة سمعية في بيت لاحق ، إذ يقول :

وَلَمَّا تَدَانَتْ لِلودَاعِ وَقَدْ هَفَا      بَصْبَرِي مِنْهَا أَنَّهُ وَزْفِيرُ

إنَّ ارهاف السمع في لحظة الوداع ، وصوت الأنين والزفرة الناتجة عنه مما يُعَلِّم على حالة من الحزن الشفيف الذي يتصل بلحظات الوداع تلك، وتستمر القصيدة على هذا النسق من الإشارات الحسية ؛ لأن الصورة لا يمكن لها أن تبين إلا من خلال الحواس <sup>(١٦)</sup> ، وهكذا نجد ابن درّاج في بيتٍ لاحق يقول:

وطَارَ جَنَاحُ الشُّوقِ بِي وَهَفَّتْ بِهَا      جَوَانِحُ مِنْ دُغْرِ الفِرَاقِ تَطِيرُ

وعماد هذه الصورة البصرية هو الخيال ، ولأبَد أنَّ التخيُّل دوره ويفعل فعله في رسم الصورة ، وبعث وإرسال الإشارات الى مكنون النص ، وهنا أدَّت الإستعارة التقليدية ما عليها من إحياءات عن طريق تشخيص الشوق ومنحه جناحاً يطير به ، وينقل المتكلم إلى أرض من يحب ، وتكرر الصورة في الشطر اللاحق ليكون للمحبوبة جناحاً يهفو بها خوف الفراق. ولا يبخل ابن درّاج في رسم الصورة ، وإرسال الإشارات والرسائل المشفرة من ورائها ، ومركز كل ذلك حواسه المختلفة ، وهو يلون كثيراً في استعمال الحواس ، حتى لا يكاد يغادر امرها دون أن يجعل له وظيفة في تشفير تلك الرسائل ، والرمي الى أبعد من الظاهر ، وإن فالمتتبع المستقصي لصورة القصيدة الحسية يشعر انه امام معين ثر منها ، إذ لا

يكاد يخلو من اشكالها بيت من الأبيات، إضافة الى ما ورد ذكره من تلك الصور تطالعنا أخرى غيرها مع تقدم النص وتساعد وتيرة انفعالات الشاعر :

وَأَسْتَشِيقُ النَّكْبَاءَ وَهِيَ بَوَارِحٌ وَأَسْتَوْطِي الرَّمْضَاءَ وَهِيَ تَقُورٌ

ففي البيت أكثر من صورة تعتمد الحواس ، وتعدد الصور هنا يوحي بشدة الإنفعال وإضطراب المشاعر، ولو وضعناها في مخطط سيميائي سنجد انه على ميله القديم في احداث المقابلات والمتضادات:

صورة شَمِيَّة << واستشيق النكباء >>-----< واستوطي الرمضاء >> صورة لمسيّة

صورة لمسية شميّة << وهي بوارح >>-----< وهي تقور >> صورة لمسية بصرية

ولذا فإن تعدد الصورة الحسية في مواضع مقاربة في البيت الواحد ، مما يعزز الإشارات الى تلك المشاعر المتضاربة التي لا يصرح عنها الشاعر لكنه يرمز لها بتلك الصور ، ومن تلك الأبيات الحافلة بالصور الفنية بالدلالات نجد أيضاً قوله في موضع آخر :

وَقَدْ حَوَمْتُ زُهْرَ النُّجُومِ كَأَنَّهَا كَوَاعِبُ فِي خُضْرِ الْحَدَائِقِ حُورٌ

إنّ البناء في هذا البيت قائم على الصورة البصرية عن طريق المزوجة بين " زهر النجوم " و"خضر الحدائق" ، ولا يخفى ما للون من دور جلي في رسم الصورة ، فالنجوم الزاهرة المضيئة تقابلها الحدائق الخضر في الشطر الثاني ، على أنّ التفاوت بين الصورتين من ناحية اللون وإشاراته ، كون صورة النجوم الزاهرة ليلية والحدائق الخضر نهائية لم يعصف بها، بل قد يكون عقد وجهاً من الشبه طريقاً مستحدثاً لم يسبقه إليه إلا المتمكنون من أدواتهم الشعرية ، القادرون بحرفية عالية على المزوجة بين الصور، وتوليد صور أخرى بدلالات اعمق وأشد تأثيراً .

وإذا أردنا ان نختم الحديث عن فاعلية تأثير الحواس ، والصور الناشئة منها ، وما يمكن أن تبعثه من اشارات ، لضيق المساحة ، ولحرصنا على لم شتات البحث ، فلن يكون أوضح وأجلى من قوله:

وَقَدْ قَامَ مِنْ زُرْقِ الْأَسِنَّةِ دُونَهَا صَفُوفٌ وَمِنْ بَيْضِ السُّيُوفِ سَطُورٌ

فالصورة الحسية البصرية الناتجة من مقابلة " زُرُقُ الأُسنة " و" بيض السيوف " هي صورة ناتجة من محاولة الشاعر معادلة الإحساس بوقع الحرب وآثارها عليه، حيث العتمة في " زُرُقُ الأُسنة " الصادرة عن إيغالها في الأجساد ، والبريق الناجم عن لمعان السيف في خضم المعركة في " بيض السيوف " وهي كلها إشارات وعلامات على التوافق والإعتدال في الشعور ، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه في مبحث سيمياء التشاكل ودلالاته ، والإشارات المفضية إليه.

### الصورة وسيمياء التجسيم :

التجسيم هو من أساليب رسم الصورة والإشارة بها الى ما هو باطني ، وهو مصطلح يؤصل معنى جعل المعنوي حسيّاً على وجه الشمول ، إذ أنّ الجسم للمحسوسات جميعاً والجسد خاص بالإنسان<sup>(١٧)</sup> ، وقد توفرت لإبن دراج قدرة مدهشة على توظيف المعاني الذهنية ورسم صورتها في سياق حسي لتعميق الدلالة وتوسيع دائرة المعاني ، ومن ثم كانت الأنظمة الإشارية المترتبة عليها والناتجة عنها في غاية الإتقان والحرفية في مطابقتها للحالة الكامنة ، والمعنى المراد الترميز اليه.ولو اردنا استقصاء ما ورد في رأي ابن درّاج من مصاديق للتجسيم ، فإننا سنجد حقلاً خصباً من عمليات النقل والتحويل مما هو ذهني معنوي الى ما هو حسي مادي ، ومن ذلك قوله في مطلع القصيدة :

دَعِيَ عَزَمَاتِ الْمُسْتَضَامِ تَسِيرُ فَتُنْجِدُ فِي عَرْضِ الْفَلَا وَتَغُورُ

إنّ لجوء ابن درّاج الى التجسيم في أول القصيدة ومستهلها يوحي بالكثير ، ويؤثر أهمية التجسيم كظاهرة فنية في رسم ملامح الصورة الشعرية ، والإنتهاء بها الى مرامي الشاعر من النظم ، فقد أكد عزمه وهو يعرض الى مخاطبة زوجته مستفتحاً الخطاب بتجسيم العزمات ، ومنحها صفة العازم على الرحيل، إذ ألبس المعنوي لباس الحسي المادي ؛ لإضفاء الطابع الحسي على نزوعه الى التملص من الواقع والتمرد عليه .

وفي لمحة أخرى من لمحات التجسيم نجد ابن درّاج يعمد الى تقنية التقلات المتكررة<sup>(١٨)</sup> ، إذ يقول :

وَطَارَ جَنَاخُ الشَّوْقِ بِي وَهَفَّتْ بِهَا جَوَانِحُ مِنْ دُغْرِ الْفِرَاقِ تَطِيرُ

فقد أصبح للشوق . وهو معنوي . جسم غير إنساني (جناح) ثم الى جسم انساني إذ اسنده الى الشاعر نفسه بقوله (بي) ، وهو لون من التشكيل الشعري المركز محدود المفردات لكن واسع الدلالة استعمله الشاعر للإشارة والترميز الى شدة رغبته بمغادرة ذلك الواقع وتركه وراء ظهرة ، وليست هي الصورة الوحيدة التي تعتمد الى التركيز في تجسيم الأشياء المعنوية وتحويلها الى مادية حسية ، إذ يمكننا أن نلمح حرص الشاعر وإلحاحه على هذا اللون من التصوير؛ إدراكاً منه لما في هذا الجنس البلاغي من طاقات إيحائية عالية، لذا فإننا بعد قراءة يسيرة في النص نعثر على أكثر من شاهد على ذلك ومنها قوله :

وَلِلذَّعْرِ فِي سَمْعِ الْجَرِيِّ صَفِيرُ

وَلِلْمَوْتِ فِي عَيْشِ الْجَبَانِ تَلَوُّنُ

فقد جعل لـ (لموت) تلوناً ، ولا يخفى أن الموت شيء معنوي واللون شيء حسي مادي ندركه بالبصر في عملية تجسيم محترفة ترمز الى الحيلة في عيش الجبان، وسوء التدبير عنده، يعقبها بصورة غير بعيدة تعكس ذلك الترميز الذي اشرنا اليه، وذلك في الشطر الثاني ، إذ جعل لـ (الذعر) وهو شيء معنوي صغيراً وهو شيء مادي حسي ندركه بالسمع ، في عملية تجسيم محترفة أيضاً ترمز وتشير الى الدلالة البعيدة ، وهي الخواء والفراغ ، وكل ذلك بنظام من الإشارات المقصودة والواعية اريد منها ان تخدم غرض الشاعر في نطاق التعبير. ومن الشواهد على التجسيم كمظهر من مظاهر الصورة الشعرية عند ابن درّاج في رأيته نجده في قوله:

وَهُمْ سَكَنُوا الْأَيَّامَ وَهِيَ نَفْـُورُ

لَهُمْ بَذَلُ الدَّهْرِ الْأَبْيَ قِيَادَهُ

فقد جسم (الدهر) حين منحه صفة الإنسان الذي يبذل قياده لمن يحب ويستحق من أقرانه ، ترميزاً وإشارة الى الطاعة والخضوع أمام عقبات الزمان ، وهي حلقة من حلقات نظام الإشارة الذي دأب عليه ابن درّاج طواعية وعفواً دون تكلف أو مبالغة ؛ لذا فإن جمال النص والصور المكونة له إنما يأتي من خلال المنهج التلقائي الذي يعكس مقدرة الشاعر على النظم في الوقت الذي يكون فيه قاصداً الى نظام محدد من العلامات والإشارات الموحية.

ومن الشواهد المؤدية الى الغرض ذاته أيضاً قوله:

## فَعَزَمَكَ بِالنَّصْرِ الْعَزِيزِ مُحَبَّرٌ      وَسَعَدُكَ بِالْفَتْحِ الْمُبِينِ بَشِيرٌ

لا يخفى ما في تجسيم (العزم) وهو معنوي ومحه صفة الإنسان المخبر من دلالة الفخر ، وكذلك ما في تجسيم (السعد) ومنحه صفة الإنسان البشير من دلالة الفرح ، في نطاق نظام الإشارات الموحية المعبرة ، ليكون التجسيم بعدها من اساليب ذلك النظام وأدواته في رسم الصورة الفنية ، و الإشارة بها الى المعاني المغيبة فنياً ، والتي من خلال عملية تغيبها ثم الإشارة اليها تبرز قيم الجمال ومظاهره وأشكاله المختلفة ؛ لتنهض بالنص الأدبي ، وتمنحه صفة التفوق والتفرد ، وتمكن الشاعر من خلاله من تجاوز النصوص المعارضة الأخرى، والتفوق عليها.

### الصورة وسيمياء التكتيف :

التكتيف في الشعر خاصية تأتي عفواً ، تفرضها إنفعالات الشاعر، وطبيعة موضوع القصيدة، وقيل في تعريفه أنه : (اسلوب تعبيرى يعمد الشاعر فيه الى حشد الصور في قصيدته)<sup>(١٩)</sup> ، فالعلاقة بينه وبين الصورة الشعرية وثيقة ، بل هما متلازمان ، وكلما كان التكتيف مركزاً كان تدفق الصورة في أعلى مراتب التأثير ، ولابد أن الوازع النفسي هو المحرك الأكبر لهذه الخاصية والدافع اليها ؛ لما له من تأثير في شحن العبارات بطاقات التعبير المتفجرة ، ولهذا صار عنواناً لسيمياء العلامة ، إذ يستشف الناقد من وراءه دلالات عميقة واسعة تحدها سرعة تكتيف الصورة ، وموضعها في النص الشعري. وحفلت رائية ابن درّاج بالكثير من الصور المتلاحقة في مواضع متقاربة ، مما يندرج تحت عنوان سيمياء التكتيف ، خاصة مع توفر الوازع النفسي الذي تمت الإشارة اليه آنفاً، واحتدام انفعالات الشاعر عبر إبيات القصيدة ، ومن لمحات التكتيف في صور ابن درّاج قوله :

بَصْبَرِي مِنْهَا أَنَّهُ وَرَفِيْرُ

وَلَمَّا تَدَانَتْ لِلْوَدَاعِ وَقْدَ هَفَا

وَفِي الْمَهْدِ مَبْغُومُ النَّدَاءِ صَغِيرُ

تَنَاشِدُنِي عَهْدَ الْمَوَدَّةِ وَالْهَوَى

لقد حشد الشاعر أربع صور متشابهة متلاحقة في بيتين من الشعر ، اصبحا أشبه بالقصة في أحداثها وتفاصيل الفعل الدرامي فيها ، إذ يبدأ في البيت الأول تصوير لحظات الوداع ، وما يرافقها من زفريات الحزن بين المودعين ، ثم ينتقل في البيت الثاني الى تصوير لحظات التوسل والرجاء بترك

الرحيل ، يرسم خلالها صورة الصغير في المهد كأحد مثبطات العزم على الهجرة ، وتحشيد هذه الصور جميعها في مواضع مقاربة ، يدفع الى الاعتقاد بأزمة الشاعر النفسية ، ويؤشر الى سيمياء التكثيف كاسلوب تعبيرى يعكس الإحساس بتلك الأزمة. وفي موضع آخر من القصيدة نلمح شكلاً آخر من التكثيف في صورها بقوله:

وَقَدْ حَوَمْتُ زُهْرَ النُّجُومِ كَأَنَّهَا      كَوَاعِبُ فِي خُصْرِ الحَدَائِقِ حُورٌ  
وَدَارَتْ نَجُومُ القُطْبِ حَتَّى كَأَنَّهَا      كُؤُوسُ مَهْأَى وَالى بِهِنْ مُدِيرٌ  
وَقَدْ خَيَّلَتْ طُرُقَ المَجَرَّةِ أَنَّهَا      عَلَى مَفْرِقِ الليلِ البهيمِ قَتِيرٌ

فالشاعر في هذه الأبيات يلجأ الى التشبيه كوسيلة لتكثيف الصور، وحشد طاقات التعبير فيها ، ويتكرر التشبيه بشكل لافت على مدار الأبيات ؛ لتكريس صورة واحدة وتكثيفها ، وهي صورة الحيرة والضياح التي يشعر بها الشاعر ابان عزمه على الرحيل ، وكلها تدور في فلك تجربة زمنية واحدة هي الليل ، ولا ريب أن تصوير الليل ونجومه وكواكبه ، وطرق المجرة فيه يعطي انطباعاً شعورياً يوحي بالحزن والحيرة ، ويعزز سيمياء التكثيف كأداة الى الترميز والإشارة الى تلك المعاني والصور. ولا يلبث الشاعر أن يحشد صوراً أخرى مقاربة ؛ امعاناً في إحكام رسم تفاصيل تلك اللوحة ؛ لذا نجده في مكان آخر قائلاً :

ولو شاهدتني والصَّوَاخِدُ تَلْتَلِظِي      عَلَيَّ وِرْقَارِقُ السَّرَابِ يَمْـُورُ  
أُسْلِطْ حَرَ الهَاجِرَاتِ إِذَا سَطَا      عَلَى حَرِّ وَجْهِي والأَصِيلُ هَجِيرٌ

واللوحة هنا شديدة التركيز ، تتحدث عن الرحلة ، وتصف حال الشاعر جراًها ، وتكثف في عدد قليل من الكلمات صوراً متعددة الدلالات بعيدة الأثر (ويأتي التكثيف ليخفف عبء تراحم الألفاظ والكلمات الزائدة وكأنه يعني المطابقة بين عدد الألفاظ ، واختصار المعاني)<sup>(٢٠)</sup> ، والصور الناتجة عن التكثيف ترسخ طابعاً قصصياً من السرد الشعري لكن بحدث محدود ، تبدو اللوحة فيه واضحة المعالم عميقة الأثر ، إذ الإشارة الى حر الهجير ومعاناة الشاعر في طريق الرجعة ، وشدة وطأة



الأحداث عليه. ويتابع ابن درّاج عملية البناء المكثف للنص الشعري في رسم أكثر من لوحة معبرة ، تستكمل بداية القصيدة، وترسخ وحدتها العضوية فهو في موضع قريب يقول:

لَبَانٌ لَهَا أَيْي مِنَ الضَّمِيمِ جَارِعٌ      وَأَيْي عَلَى مَضِ الخُطُوبِ صَبُورٌ  
أَمِيرٌ عَلَى غَوْلِ التَّنَائِفِ مَا لَهُ      إِذَا رِيعٌ إِلَّا المَشْرِفِيُّ وَزِيرٌ

إذن فهو يستدرك معاني قسوة الرحيل ، وأعباء الرحلة بصور من الإعتداد بالذات ، والصبر على الخطوب، والرفض للضميم ، والتكثيف فيها بادٍ من خلال تزامم اللفظ على رسم الصورة ، وحرص الشاعر على اختصار وصف الرحلة للدخول الى الغرض الرئيس من القصيدة ، والتأكيد على أن يكون هذا الاختصار كافياً ، معبراً عن تمام الصورة وإحاطتها بعناصر الفكرة ، ومن هنا يأتي دور التكثيف في سيمياء النص والنظام الإشاري ، لأن الإسهاب والإطالة في التفصيل سوف يعصف بشعرية النص من جهة ، ومن جهة أخرى يكون سبباً في نثرية ممجوجة لا تتسجم وطبيعة الشعر ؛ كون الترميز والإشارة الى الدلالات الغائبة تضيي على النص مسحة من الغموض ولوناً من الإيهام المحبب ، يكون معه النص شعرياً بعيد الأثر عميق التأثير واسع الدلالة.

### الخاتمة

ونتيجة لما تقدم فقد جسدت رائية ابن دراج الانموذج المثالي لملائمة المنهج الحديث وصلاحيته لدراسة النص القديم هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اكدت هذه القصيدة قدرة النص القديم على التماهي مع معطيات الثقافة المعاصرة والاستجابة لآليات النقد المعاصر ؛ لذا فان مقارنة هذا النص سيميائياً اسفرت عن مجموعة من الخصائص الفنية ، يمكن ملاحظتها من قبل قارئ متابع وحصيف فقد جاءت المقدمة لتكون واجهة للعمل الفني بما تحمله من الاشارات والعلامات الايحائية المفضية الى الغرض منها ، من حيث تمهيدها لعمليات البناء اللاحقة ، اذ من خلالها كان اقتحام النص متاحا مباحا بما يحمله الشاعر من عدة وادوات تحفر في اساس العمل لاتمام عمليات البناء على قادة رصينة. ولا ريب أن خاتمة القصيدة جاءت مكملة لمقدمتها ومنتها على وجه امثل ، فاعلة في تشفير

الاشارات والرموز والرمي بدلالاتها ما وراء الظاهر لما تميزت به من سمات المرونة والمطاطية والمراوغة ، إذ افصحت عن تعمد المناورة لغايات جمالية احيانا ولتلافي المحذور العرفي في الادب والسياسة والاجتماع احياناً أخرى. اما سيمياء التشاكل والاختلاف في النص ، فقد كانت ظاهرة في جملة من العناصر لا يمكن حصرها في شكل بلاغي معين ، بل أنها امتدت لشمول دواعي النظم ومبرراته ومناسبته ، والدور الذي يمكن ان يلعبه النص كبديل او معارض موضوعي للآخر ؛ ولذا فقد رأينا الاختلاف ولاسيما عندما يطرح نفسه كعامل محرك للدلالة في علاقتها مع المدلول البعيد المختفي وراء الظاهر.

ومن جانب اخر جاءت سيمياء الصورة من حيث دور الحواس وتكثيف المعاني وتجسيدها ، لتبرز قيم الجمال ومظاهره واشكاله المختلفة ، لتنهض بالنص وتمنحه سمة التفرد ، وتعكس انطباعاً عن دور الاشارة والعلامة السيميائية في رسم التوافق والاعتدال في الشعور والانصهار في بوتقة العرف الاجتماعي السائد بلمحة تذكر بما ذهب إليه دي سوسير من وظيفة المنهج السيميائي في تمثيل حياة العلامات في الوسط الاجتماعي.

### الهوامش

١. ديوان ابن درّاج القسطلي ، تحقيق الدكتور محمود علي مكي : ٤٢٠.
٢. السيميائية ، آن إينور وآخرون ، مترجم : ٣٣.
٣. ينظر : القوائد السياسية ، نزار قباني . دراسة سيميائية ، نبيلة تاويرت : ١٣
٤. الديوان : ٤٢٠.
٥. السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الخامس : ٢٤١.
٦. قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، رولان بارت : ٧٤.
٧. الديوان : ٤٢٦.
٨. العلامة الشعرية قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة ، محمد صابر عبد : ٢٢١.
٩. الرمز والسلطة ، بيير بورديو ، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي : ٤٧.
١٠. شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب القصيدة اشجان يمانية، عبد الملك مرتاض : ٣٣.

١١. ينظر : مدخل لجامع النص، جبرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب: ٥.
١٢. التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، عبد الملك مرتاض : ٨ . ٩.
١٣. ينظر : المصدر نفسه : ١٠.
١٤. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور : ٧.
١٥. مزايا التحليل الشعري ، محمد صابر عبيد : ١٧٤.
١٦. ينظر: الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي ، عبد الإله الصائغ : ٢٦٣.
١٧. ينظر لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (جسم) و(جسد).
١٨. ينظر: الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي ، عبد الإله الصائغ : ٢٦٣.
١٩. الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس ، وحيد صبحي كبابه : ١٩٣.
٢٠. شعرية المجاورة والتكثيف، سلمان كاسد ، مقال.

#### المصادر

١. التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، عبد الملك مرتاض ، دار الكتاب العربي ، الجزائر، أفريل ، ٢٠٠١م.
٢. ديوان ابن دراج القسطلبي ، تحقيق : د. محمود علي مكي ، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين ، الكويت ، ط٢ ، ٢٠٠٤م.
٣. الرمز والسلطة ، بيير بورديو، ترجمة : عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠١٧م.
٤. السيميائية والنص الأدبي ، محاضرات الملتقى الخامس ، كلية الآداب ، جامعة محمد خيضر بكرة ، ١٧.١٥ نوفمبر ، ٢٠٠٨م.
٥. السيميائية ، آن إينورد وآخرون ، مترجم ، دار مجد لاوي ، عمان ، ٢٠٠٨م.
٦. شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب القصيدة اشجان يمانية ، عبد الملك مرتاض ، دار المنتخب، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م.
٧. شعرية المجاورة والتكثيف، سلمان كاسد ، مقال ، صحيفة الإتحاد الإلكترونية ، ٢٥/أغسطس/٢٠١٠م.
٨. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٣م.
٩. الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي ، د. عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤م.

١٠. الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس ، وحيد صبحي كبابه ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م.
١١. العلامة الشعرية قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة ، محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديثة للنشر ، إربد ، ط١ ، ٢٠١٠م.
١٢. قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، رولان بارت ، ترجمة : عمر أوكال ، افريقيا الشرق ، دط ، ١٩٩٤م.
١٣. القصائد السياسية لنزار قباني دراسة سيميائية ، نبيلة تاويرت ، رسالة دكتوراه ، جامعة محمد خيضر ، كلية الآداب ، ٢٠١٥/٢٠١٦م.
١٤. لسان العرب ، ابن منظور ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ١٩٨٥م.
١٥. مدخل الجامع النص ، جبرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن ايوب ، دار طوبقال ، المغرب ، ١٩٨٦م.
١٦. مزايا التحليل الشعري ، محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديثة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٦م.